



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Los preludios improvisados de Carl Czerny: el preludio al op.  
77

Autor/es

MYRIAM PÍAS GONZÁLEZ

Director/es

MARÍA PILAR RAMOS LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2016-17



***Los preludios improvisados de Carl Czerny: el preludio al op. 77***, de MYRIAM PÍAS GONZÁLEZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2017

© Universidad de La Rioja, 2017

[publicaciones.unirioja.es](http://publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

## **Trabajo de Fin de Máster**

### **Los preludios improvisados de Carl Czerny: el preludio al op. 77**

Autora:

*Myriam Pías González*

Tutora: Pilar Ramos López

**MÁSTER:**

**Máster en Musicología Histórica (654M)**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

**AÑO ACADÉMICO: 2016/2017**

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	8
3. EL PRELUDIO AL OP. 77 .....	12
4. CONCLUSIONES .....	21
BIBLIOGRAFÍA .....	23
ANEXO I: Preludio nº 21, op. 200 .....	25
ANEXO II: <i>God Save the King varié pour le Piano-Forte</i> , op. 77 .....	27

## Índice de figuras

Figura 1. Inicio del tema. ....	14
Figura 2. Alusiones al inicio del tema del op. 77 en el preludio. ....	14
Figura 3. Alusión al motivo del c. 2 del tema en la segunda sección del preludio.....	16
Figura 4. Segundo motivo del tema (cc. 13-14) presente en el preludio. ....	16
Figura 5. Alusión al motivo de los cc. 13-14 del tema en el preludio. ....	17
Figura 6. Fragmento del preludio (c. 25) y de la primera variación (c. 25). ....	17
Figura 7. Cadencia final. ....	19
Figura 8. Resumen de las principales características de cada compás del preludio. ....	21

## **ABSTRACT**

El preludio, entendido como un género instrumental vinculado al ámbito de la improvisación y cuya principal función ha sido introducir obras de mayores dimensiones, posee una larga tradición dentro de la música culta occidental. Una época especialmente interesante en su historia es la primera mitad del siglo XIX, debido a su amplia utilización en contextos diversos y a la publicación de numerosas colecciones que recogían por escrito ejemplos de la práctica improvisatoria del momento. Entre dichos ejemplos, cabe resaltar la existencia de una pequeña proporción en la que se conoce la obra a la que acompañaban y cuya relación con ella apenas ha sido estudiada. Este es el caso de varios preludios presentes en obras Carl Czerny (1791-1857), de los cuales resultan significativos los de su op. 200 por las explicaciones que aporta el autor y por haberse tratado de una obra que seguramente tuvo una gran difusión. El presente trabajo está dedicado al estudio del preludio nº 21 del op. 200 de Carl Czerny que servía de introducción a su op. 77, siendo el principal objetivo analizar este ejemplo concreto para poner de manifiesto qué elementos musicales constituían los preludios improvisados a principios del siglo XIX y cómo se relacionaban con la obra a la que precedían.

**Palabras clave:** preludio, Czerny, improvisación, piano.

## **ABSTRACT**

The prelude, an instrumental genre linked to improvisation whose main function has been to introduce larger works, has a long tradition within western classical music. A particularly interesting period in its history is the first half of the nineteenth century, due to its wide use in diverse contexts and the publication of numerous collections with written examples of improvisatory practice. Among these examples, it is worth noting the existence of a few preludes in which the work played after is known and whose relation to it has hardly been studied. This is the case of some preludes in works by Carl Czerny (1791-1857), particularly those present in his op. 200 for the explanations provided by the author and for having been a well-known work. The present essay is dedicated to the study of the prelude n° 21 op. 200, by Carl Czerny, that served as an introduction to his op. 77. The objective is to analyze this concrete example to show which musical elements constituted improvised preludes at the beginning of the nineteenth century and how they related to the work they preceded.

**Keywords:** prelude, Czerny, improvisation, piano.

## 1. INTRODUCCIÓN

El preludio ha sido un género ampliamente utilizado en la música culta occidental cuya función inicial ha consistido en introducir el modo o la tonalidad de la obra a la que precedía, además de servir de calentamiento para el intérprete y de prueba de la afinación del instrumento. Aunque desde su origen ha estado vinculado a la improvisación, numerosos autores se han preocupado por escribir preludios. Bajo esta denominación o equivalente se pueden encontrar obras desde mediados del siglo XV hasta la actualidad, tratándose de un género considerado como único pero que posee una gran heterogeneidad.<sup>1</sup>

Una época especialmente interesante en la historia del preludio la constituye, en mi opinión, la primera mitad del siglo XIX, ya que en este momento confluyen, por un lado el afán de recuperación de obras del pasado, que favoreció el estudio de la obra de J. S. Bach y concretamente de sus preludios y fugas,<sup>2</sup> así como la creación de obras semejantes por parte de diversos compositores (por ejemplo Clara Schumann, Felix Mendelssohn o Franz Liszt). Por otro lado, la improvisación adquirió en dicha época un valor mayor al que había poseído en etapas anteriores debido a su vinculación con la idea de genio, siendo la interpretación de preludios improvisados una muestra del genio del intérprete<sup>3</sup> y un vehículo para mostrar sus capacidades tanto técnicas como creativas.<sup>4</sup> En este sentido, cabe citar el caso de Beethoven, quien en su momento fue valorado por sus dotes como improvisador y cuyos primeros éxitos se debieron precisamente a sus habilidades en este campo.<sup>5</sup>

A principios del siglo XIX, la improvisación era un elemento presente desde fases tempranas en la educación musical de cualquier pianista<sup>6</sup> y los preludios eran el género que los intérpretes debían asimilar en primer lugar, para pasar a continuación al estudio

---

<sup>1</sup> Los problemas de definición del preludio como género los he tratado en mi trabajo del Practicum.

<sup>2</sup> David Ledbetter y Howard Ferguson: "Prelude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (último acceso: 16-11-2016).

<sup>3</sup> Nicholas Temperley: "Preluding at the piano", en Gabriel Solis y Bruno Nettl (eds.), *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2009), p. 327.

<sup>4</sup> Valerie W. Goertzen: "By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists", *The Journal of Musicology*, 14:3 (1996), p. 304.

<sup>5</sup> Shane A. Levesque: *Functions, Forms, and Pedagogical Approaches of the Improvised Nineteenth-Century Piano Prelude* (Tesis doctoral, Cornell University, 2009), p. 6.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 5.

de *cadenzas*, *fermatas* y por último fantasías.<sup>7</sup> Consecuentemente, durante las primeras décadas del siglo XIX proliferaron colecciones de preludios, escritos a imitación de los improvisados, con una finalidad didáctica. Los estudiantes los aprendían de memoria y los podían utilizar como modelos para la interpretación o de punto de partida para realizar una improvisación.<sup>8</sup>

En estrecha relación con el desarrollo técnico del piano y el virtuosismo, la práctica improvisatoria formaba parte esencial de la interpretación de dicho instrumento tanto en el ámbito público como privado, existiendo además en el caso de los preludios una clara funcionalidad<sup>9</sup> más allá de la exhibición virtuosística.

Debido a la mencionada importancia de los preludios improvisados durante la primera mitad del siglo XIX en la formación de los pianistas, tanto virtuosos como aficionados, y su obligada presencia en los conciertos, el estudio de este género puede aportar un conocimiento más completo de la música para piano que el obtenido únicamente a través de las composiciones. Además, en esta época convive el reconocimiento de la improvisación con diversos aspectos que supondrían su declive a partir de 1850,<sup>10</sup> si bien su práctica pervivió hasta la Segunda Guerra Mundial.<sup>11</sup> A mayores del conocimiento histórico, podría resultar interesante recuperar la práctica de preludiar como herramienta pedagógica o para una interpretación históricamente informada.<sup>12</sup>

El principal problema para el estudio de los preludios improvisados es la propia naturaleza de la improvisación, aunque la intención didáctica de muchas colecciones

---

<sup>7</sup> Carl Czerny: *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte: Op. 200*, trad. y ed. Alice L. Mitchell (Nueva York: Longman, 1983), pp. 2 y 3.

<sup>8</sup> Levesque *op. cit.* p. 18.

<sup>9</sup> Las múltiples funciones que pueden desempeñar los preludios improvisados aparecen enumeradas en: Levesque *op. cit.* p. 32, donde se clasifican en grandes grupos de acuerdo con su finalidad: la preparación del intérprete, el establecimiento de una relación entre el intérprete y el repertorio, la prueba de las características del instrumento y de su entorno, y la creación de una conexión entre el intérprete y su audiencia.

<sup>10</sup> Existen diferentes opiniones respecto a los motivos que ocasionaron la repentina pérdida de prestigio de la práctica improvisatoria y su desaparición, como ejemplos se pueden citar: Carl Dahlhaus: *La música del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2014), pp. 130-138. Dana Gooley: *Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century* (Oxford Handbooks Online, 2-6-2014) [https://www.academia.edu/7662298/Saving\\_Improvisation](https://www.academia.edu/7662298/Saving_Improvisation) (último acceso: 27-11-2016)

<sup>11</sup> Kenneth Hamilton: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (New York: Oxford University Press, 2008), p.101.

<sup>12</sup> En este sentido, en Goertzen *op. cit.* p. 300 se menciona el olvido que ha sufrido la improvisación en la interpretación dentro de la corriente denominada historicista. También Taruskin había puesto de manifiesto previamente esta cuestión, refiriéndose principalmente a la música de W. A. Mozart, en: Richard Taruskin: *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), pp. 287-289.



escritas conservadas puede considerarse como garantía de que estas partituras realmente reflejan la práctica improvisatoria del momento.

Desde mi punto de vista, poseen especial interés aquellos preludios conservados que servían de introducción a una obra determinada, ya que su análisis permitiría acercarse al conocimiento de la práctica de preludiar en un caso real, es decir, próximo a lo que se podía escuchar en su momento en un concierto, lo cual no sucede con la inmensa cantidad de preludios puestos por escrito pero sin referencia a obras concretas. Esta relación entre preludio y composición podría ser más compleja que la simple correspondencia de tonalidades, tal y como se ha demostrado por ejemplo en el análisis de la relación existente entre los preludios de Clara Schumann y las obras de su marido a las que se vinculaban.<sup>13</sup>

Como ya se ha mencionado, un aspecto destacado a principios del siglo XIX fue la proliferación de colecciones de preludios<sup>14</sup> con una finalidad pedagógica, la cual ya había estado presente desde la aparición de los primeros ejemplos plasmados por escrito, pero a partir de alrededor de 1770 tuvo como novedades el ampliar sus destinatarios a una clase creciente de público *amateur*<sup>15</sup> y el hecho de no requerir un conocimiento profundo de la armonía o la realización de un bajo continuo.<sup>16</sup>

Entre estas colecciones destinadas al aprendizaje de la improvisación de preludios, creo que resulta especialmente relevante el op. 200 de Carl Czerny (1791-1857), publicado en 1829 y titulado originalmente *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*.<sup>17</sup> Es el primer tratado para piano dedicado por completo a la enseñanza de la improvisación<sup>18</sup> y comienza con dos capítulos referidos a los preludios. Seguramente fue una obra difundida de manera amplia tras su primera edición en 1829, y por lo tanto se puede considerar representativa de la práctica habitual de estudio y realización de preludios improvisados. Algunos hechos que apuntan en este sentido son

---

<sup>13</sup> Valerie W. Goertzen: 'Preparando el escenario: los preludios de Clara Schumann', en Bruno Nettle y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (Madrid: Akal, 2004), pp. 227-248.

<sup>14</sup> El listado con las principales colecciones de preludios compuestos desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX inclusive se puede consultar en: Levesque *op. cit.* pp. 100-107.

<sup>15</sup> Goertzen 'By Way of Introduction', p. 300.

<sup>16</sup> Levesque *op. cit.* p. 7.

<sup>17</sup> La referencia completa de este tratado es: Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200* (Viena: Diabelli, 1829). En el presente trabajo se ha utilizado también su traducción al inglés: Carl Czerny: *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte: Op. 200*, trad. y ed. Alice L. Mitchell (Nueva York: Longman, 1983).

<sup>18</sup> Levesque *op. cit.* p. 5.

el prestigio internacional que el autor poseía ya en esa década,<sup>19</sup> la aparición de una reedición traducida al francés, probablemente en 1847, y la constancia de que dicho tratado formó parte del aprendizaje de una pianista como Clara Schumann,<sup>20</sup> aclamada por su virtuosismo y capacidad de improvisación.

En su op. 200, Czerny hace referencia explícita a la relación entre los preludios que aparecen como ejemplos 21 y 22 y las obras para piano compuestas por él mismo, tituladas respectivamente *God Save the King varié pour le Piano Forte: oeuvre 77* y *15ième Rondino pour le piano-forte seul sur un thème fav. du second concert de Mr. N. Paganini: oeuvre 169*.<sup>21</sup> En los veintiún ejemplos restantes no se especifica ninguna otra relación concreta entre preludio y obra, y lo mismo sucede en el extenso op. 300,<sup>22</sup> concebido por Czerny como la segunda parte del op. 200. Para encontrar más preludios emparejados con sus correspondientes obras hay que recurrir al op. 61, donde aparecen introducciones a obras del mismo autor, de Ignaz Moscheles y Ferdinand Ries.<sup>23</sup>

El objetivo del presente trabajo consiste en analizar la relación entre el preludio 21 del op. 200 de Czerny y la obra a la que sirve de introducción, que como ya he mencionado anteriormente es el op. 77 del mismo autor. Aunque resultaría interesante ampliar este trabajo con los demás preludios a los que he hecho referencia en el párrafo anterior, ha sido imposible debido a la falta de espacio.

El análisis se centrará en los motivos rítmico-melódicos, la armonía y el carácter, pues son los aspectos que en principio considero que pueden presentar correspondencias entre preludios y obras. Una metodología semejante ha sido utilizada por Goertzen, para el caso de los preludios de Clara Schumann a obras de su marido, en la única investigación que se ha desarrollado por el momento sobre la relación entre preludios improvisados y obras concretas.<sup>24</sup> Esta autora hace referencia a los motivos, la armonía y el carácter de una manera general, sin aportar un análisis detallado, ya que en última

---

<sup>19</sup> David Gramit (ed.): *Beyond The Art of Finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny* (Suffolk: University of Rochester Press, 2008), p. 29.

<sup>20</sup> Goertzen: *õPreparando el escenarioõ*, p. 229.

<sup>21</sup> Charles Czerny: *God Save the King varié pour le Piano Forte: oeuvre 77* (Viena: Diabelli, 182?). Carl Czerny: *15ième Rondino pour le piano-forte seul sur un thème fav. du second concert de Mr. N. Paganini: oeuvre 169* (Viena: Diabelli, 1828).

<sup>22</sup> Carl Czerny: *The art of preluding, as applied to the piano forte : consisting of 120 examples, of modulations, cadences, & fantasias, in every style: Op. 500*, vol 3 (Londres: R. Cocks, 184?).

<sup>23</sup> Alice Mitchell en su traducción al inglés del op. 200 afirma en la p. 25 que el preludio 5 del op. 61 introduce el último movimiento de la Sonata Waldstein de Beethoven, aunque cabe destacar que Czerny no lo indicó de manera explícita. Carl Czerny: *Präludien, Cadenzen und kleine Fantasien im brillanten Style für das Piano-Forte. 61. Werk.* (Viena: Diabelli, 182?), p. 10.

<sup>24</sup> Goertzen: *õPreparando el escenarioõ*, pp. 240-245.

instancia su objetivo no es profundizar en el conocimiento de este género, sino estudiar la influencia de dichas piezas improvisadas sobre la recepción de Robert Schumann.

Además de describir las características musicales de un preludio concreto, las indicaciones del propio Czerny permitirán comprobar cómo se plasman en el caso estudiado los rasgos que el autor asigna de manera amplia a este tipo de piezas.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A pesar del reconocido papel que la improvisación desempeñó durante la primera mitad del siglo XIX, su estudio no ha despertado interés en la musicología hasta fechas relativamente recientes. La publicación que se puede considerar como pionera es el texto de Robert Wangermée que lleva por título *L'improvisation pianistique au début du XIXe siècle* (1950).<sup>25</sup> Tal y como reconoce el autor en el primer párrafo, la improvisación se relacionaba básicamente con las músicas primitivas y, dentro de la música occidental, se encontraba restringida a los ámbitos de la música sacra para órgano y el jazz. La elección de los inicios del siglo XIX como marco cronológico se debió a que pretendía continuar la labor iniciada por Ernst Ferand en su libro *Die Improvisation in der Musik* (1938)<sup>26</sup>, obra que representaba a mediados del siglo XX el único trabajo amplio dedicado a la improvisación en la música culta occidental, pero que poseía la limitación de no incluir ninguna referencia a la época romántica<sup>27</sup>. Wangermée asigna al tratado *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200* de Czerny una especial relevancia y dedica un apartado de su trabajo al preludio, reconociéndolo como el elemento más significativo dentro de la improvisación instrumental y comentando varias definiciones del término, así como las principales características establecidas por Czerny.<sup>28</sup>

La investigación de Wangermée no tuvo continuidad en el ámbito de la musicología histórica, aunque, desde finales de la década de 1950 y principalmente a lo largo de la década siguiente, sí que se desarrollaron estudios relacionados con la improvisación en

---

<sup>25</sup> Wangermée, Robert: *L'improvisation pianistique au début du XIXe siècle*, en van der Mueren (ed.), *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren* (Ghent: Drukkerij L. van Melle, 1950), pp 227-253.

<sup>26</sup> Ernst Ferand: *Die Improvisation in der Musik* (Zürich: Rhein-verlag, 1938).

<sup>27</sup> Wangermée *op. cit.* p.227.

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 234 y 235.

el campo de la etnomusicología y la pedagogía, experimentando cierto auge los dedicados al jazz, la música asiática, la música experimental y la educación musical.<sup>29</sup>

Probablemente el autor que más ha profundizado en el estudio de la improvisación sea Bruno Nettl, quien ha trabajado en este tema desde la década de 1960 hasta la actualidad. Sus investigaciones se encuadran dentro de la etnomusicología, pero ha aportado reflexiones que trascienden dicho ámbito, como es el caso de su artículo *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*,<sup>30</sup> que ya en el año 1974 cuestionaba la validez del término improvisación y su definición como proceso opuesto a la composición, proponiendo que entre ambos existen multitud de opciones intermedias.<sup>31</sup>

El interés por el estudio de la improvisación en la música culta occidental empezó a hacerse patente a partir de la década de 1990,<sup>32</sup> años en los que aparecieron dos publicaciones que resultan de especial importancia para el presente trabajo y que siguen manteniendo su vigencia hoy en día. La primera de ellas es el artículo de Valerie W. Goertzen titulado *By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists* (nota 4), en el cual se incluye la descripción de las características de diferentes preludios y, en concreto, la breve alusión a tres casos en los que se conoce la obra introducida. El primero de ellos es un preludio de Kollman para la Toccata op. 11 de Clementi, donde aparecen los componentes más característicos de la pieza a la que acompaña, también se citan los preludios de Dussek que se publicaron con sus sonatas correspondientes y, por último, se hace referencia a los preludios de Clara Schumann<sup>33</sup> a obras de su marido, que preparaban al público para piezas que se podían considerar como complicadas en la época.

---

<sup>29</sup> Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.): *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (Madrid: Akal, 2004), p. 10.

<sup>30</sup> Bruno Nettl: *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, *The Musical Quarterly*, 60.1 (1974), pp. 1-19.

<sup>31</sup> *Ibid.* pp. 4-11.

<sup>32</sup> Bruno Nettl: *Landmarks in the Study of Improvisation: Perspectives from Ethnomusicology*, en George E. Lewis y Benjamin Piekut (eds.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Volume 2* (Nueva York: Oxford University Press, 2016), p. 171.

<sup>33</sup> Las referencias completas de dichas partituras son: August Friedrich Christopher Kollman: *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp*, Op. 3 (Londres: R. Wornum, 1792?). Muzio Clementi: *Sonata for the Piano-Forte and a Famous Toccata for the Harpsichord or Piano-Forte*, Op. 11 (Londres: John Kerpen, 1784). Jan Ladislav Dussek: *Three Sonatas with Scotch and German Airs and Three Preludes*, Op. 31 (Londres: Corri, Dussek and Co., ca. 1795). Clara Schumann: *Preludes, Exercises and Fugues for piano*, ed. Valerie W. Goertzen (Pennsylvania: Hildegard, 2001).

Goertzen ha ampliado el estudio de los preludios de Clara Schumann principalmente a través de dos publicaciones posteriores<sup>34</sup> y, como ya he mencionado, el trabajo de esta autora representa la única investigación dedicada a la relación entre los preludios y sus relativas obras. La primera de dichas publicaciones se incluye en el libro editado por Bruno Nettl y Melinda Russell (nota 29), que apareció en 1998 bajo el título *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*, en el cual se analiza el concepto de improvisación y se estudian diversos casos concretos relacionados con prácticas no occidentales, música popular urbana, folclore y jazz, siendo el texto de Goertzen el único referido a la música culta occidental.

Bruno Nettl y Gabriel Solis han editado posteriormente otro libro dedicado a la improvisación, *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*,<sup>35</sup> donde los capítulos referidos a la música clásica siguen teniendo una escasa representación, aunque superior a la publicación de 1998. Así, los temas tratados abarcan la música para teclado del Barroco y el estudio de compositores concretos: Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann y Cage. El último capítulo del libro es el único que se ocupa de los preludios, se titula *Preluding at the Piano* y en él su autor, Nicholas Temperley, defiende la naturaleza improvisatoria del op. 28 de Chopin frente a su concepción como obra compuesta y acabada.

La publicación del libro *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* representa un hito en los estudios sobre este tema por estar centrado en un período al que no se le había dedicado la suficiente atención. Al contrario de lo que sucedía en los libros mencionados anteriormente, la mayoría de los capítulos tratan aspectos relacionados con la música culta y solo una pequeña proporción estudia casos concretos de música popular rural o urbana. En el prefacio, Rudolf Rasch trata el concepto de improvisación retomando argumentos que ya aparecían en el artículo *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach* de Bruno Nettl, aunque no hace referencia a este autor.

En dicho libro se incluye otra publicación de Goertzen que trata los preludios de Clara Schumann: *Clara Wieck Schumann's Improvisations and her 'Mosaics' of Small Forms*, aunque no se centra propiamente en su análisis sino en el importante papel que

---

<sup>34</sup> Goertzen, "Preparando el escenario", pp. 227-248. Valerie W. Goertzen, "Clara Wieck Schumann's Improvisations and her 'Mosaics' of Small Forms", en Rudolf Rasch (ed.), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Turnhout: Brepols, 2011), pp. 153-162.

<sup>35</sup> Bruno Nettl y Gabriel Solis (eds.): *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2009).

desempeñaban dentro de los programas de concierto de dicha intérprete. Estos programas presentaban un carácter novedoso por estar integrados por piezas breves de diversos autores, hecho que en principio no era aceptado por el público en el contexto de un concierto, sin embargo la improvisación de preludios e interludios daba como resultado sonoro una obra extensa y variada, que era precisamente lo que el público esperaba y valoraba.

En el libro *Beyond Notes* se incluyen referencias al op. 200 de Czerny, aunque en ningún caso se centran en los preludios, siendo los aspectos estudiados las *cadenzas* y fantasías, así como una posible distinción entre clases de improvisación atendiendo a su mayor o menor complejidad.

Los dos volúmenes que integran *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*<sup>36</sup> representan la publicación más reciente y ambiciosa en el campo de la improvisación por recoger las aportaciones de más de sesenta autores procedentes de disciplinas muy diversas, tales como la arquitectura o la neurociencia entre otras. Los contenidos que guardan una ligera relación con el tema que nos ocupa son, por un lado, la breve referencia de Bruno Nettl a los estudios sobre improvisación en la música occidental,<sup>37</sup> que no aporta novedades respecto a sus escritos anteriores, y por otro lado, el capítulo de Dana Gooley *Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century*, centrado en la figura de Hummel y en la significación social de la improvisación.

En cuanto a las tesis, la única relacionada directamente con el tema de este trabajo es la de Shane Levesque, titulada *Functions, Forms, and Pedagogical Approaches of the Improvised Nineteenth-Century Piano Prelude*, que fue presentada en el año 2009 (nota 5) y se centra sobre todo en aspectos pedagógicos.

Como se puede ver, las publicaciones dedicadas específicamente al estudio de los preludios improvisados son escasas y se encuentran principalmente en artículos o incluidas como capítulos de libros cuyo tema general es la improvisación, compartiendo espacio con trabajos cuyo objeto de estudio se ha relacionado tradicionalmente con la etnomusicología, o incluso con investigaciones pertenecientes a disciplinas alejadas de la musicología.

---

<sup>36</sup> George E. Lewis y Benjamin Piekut (eds.): *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Nueva York: Oxford University Press, 2016).

<sup>37</sup> *Ibid.* pp. 171 y 172.

Tras haber comentado los distintos trabajos que se relacionan en mayor o menor medida con el estudio de los preludios de Czerny, cabe mencionar por último la percepción que en la actualidad se tiene de este autor. Su faceta más conocida es con diferencia la de pedagogo, ya que sus obras dedicadas a la técnica pianística se siguen utilizando en la enseñanza hoy en día. Sin embargo, en los últimos años ha surgido cierto interés por recuperar las aportaciones de Czerny a la composición, tanto a través de su propia obra, como en la influencia que pudo ejercer sobre su alumno Liszt o sobre la apreciación actual de la figura de Beethoven, su maestro. La principal publicación que se ha dedicado a esta recuperación de Czerny fuera del ámbito pedagógico es *Beyond The Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*.<sup>38</sup> En el capítulo dedicado a la fantasía para teclado aparece una sucinta referencia a los preludios improvisados del op. 200,<sup>39</sup> pero su enfoque, al igual que el resto del libro, se centra en aspectos puramente compositivos. Vemos por lo tanto que, aunque las cuestiones relacionados con la pedagogía y la composición en Czerny despiertan cierto interés en la actualidad, la improvisación no ha sido todavía estudiada en profundidad a pesar de su íntima relación con los dos ámbitos citados.

### 3. EL PRELUDIO AL OP. 77

Las variaciones sobre el tema *God Save the King*, op. 77 son una de las muchas piezas para piano basadas en melodías preexistentes compuestas por Carl Czerny. Su fecha de publicación exacta se desconoce pero se sitúa en la década de 1820.<sup>40</sup> Existen diversas composiciones basadas en ese mismo tema, aunque en mi opinión, el modelo de Czerny seguramente fue la obra homónima de Beethoven *Variations pour le Piano-forte sur le thème God Save the King* WoO 58 (ca. 1820), ya que ambas tienen como tonalidad principal Do Mayor y se estructuran en un tema con siete variaciones, apareciendo al final una sección independiente con una indicación de *tempo* rápido. Otra interesante referencia a su maestro se encuentra en la sexta variación, donde Czerny escribe la melodía del tema, esta vez en Do Menor, con un acompañamiento

---

<sup>38</sup> David Gramit (ed.): *Beyond The Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny* (Suffolk y Nueva York: University of Rochester Press, 2008).

<sup>39</sup> *Ibid.* pp. 204 y 205.

<sup>40</sup> Goertzen: *öBy Way of Introductionö*, p. 326 (nota 68).

que, tanto en sus características rítmicas como armónicas, recuerda el comienzo de la Sonata op. 27 nº 2 de su maestro.

El preludio a estas variaciones aparece en el op. 200 de Czerny como ejemplo número 21 y el autor menciona de manera explícita la obra a la que estaba destinado. Se encuentra incluido en el segundo capítulo de dicha obra y pertenece por lo tanto al tipo de preludios más extensos y elaborados que los recogidos en el primero. En concreto, Czerny está calificando como extenso un preludio de treinta y cuatro compases más cuatro sistemas escritos sin indicación de medida. Este dato podría aportar una idea de las dimensiones de los preludios improvisados para piano en las primeras décadas del siglo XIX, quedando fuera de esta categoría piezas de mayor extensión que estarían más vinculadas al ámbito de la composición o a otros géneros improvisatorios.<sup>41</sup>

Aparte de su extensión, las características definitorias que el autor asigna a este tipo de preludios son, en primer lugar, la semejanza a una introducción perteneciente a la propia obra, lo cual pone de manifiesto el intercambio existente en esta época entre los ámbitos de la improvisación y la composición, así como la dificultad para establecer fronteras entre ellos. La partitura posee características que la alejan de una introducción plenamente compuesta, como la aparición frecuente de pasajes de cierto virtuosismo o la ausencia de medida en los últimos cuatro sistemas. El aspecto que Czerny considera que pueden tener en común el preludio y la introducción escrita es la aparición en ambos de materiales procedentes de la obra a la cual acompañan<sup>42</sup> y, en el caso concreto de una obra integrada por un tema con variaciones, este autor indica que dichos materiales derivan del tema.<sup>43</sup>

Otro aspecto del que nos informa Czerny de manera explícita es la necesidad de una correspondencia entre el preludio y el carácter òserio y nobleö<sup>44</sup> del tema del op. 77. Así, las indicaciones de carácter especificadas son *Maestoso* y *Allegro maestoso e moderato* respectivamente, términos que son prácticamente equivalentes. No sucede lo mismo con las indicaciones de dinámica y agógica, que varían de manera mucho más frecuente y brusca en el preludio.

---

<sup>41</sup> Por ejemplo, los preludios de Czerny que preceden a fugas poseen con frecuencia una extensión mucho mayor, tal y como se puede constatar en: Carl Czerny: *Die Schule des Fugenspiels: Op. 400* (Viena: Diabelli, 1836).

<sup>42</sup> Carl Czerny: *A Systematic Introduction*, pp. 5 y 17.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>44</sup> *Ibid.* p.18.



En los dos compases iniciales del tema (figura 1)<sup>45</sup> se encuentra el material rítmico y melódico que Czerny utiliza bajo diferentes apariencias en el preludio y que representa, por lo tanto, el elemento que el compositor ha considerado como representativo de la obra.



Figura 1. Inicio del tema.

Dichos compases iniciales del tema aparecen en el preludio, tratados de manera muy libre, en los cc. 3-4, 7-8 y 12-13, siendo reconocible la melodía, pero variando en cuanto a compás,<sup>46</sup> ritmo, tonalidad, armonía y dinámica (figura 2).



Figura 2. Alusiones al inicio del tema del op. 77 en el preludio.

<sup>45</sup> Las figuras proceden de: Charles Czerny: *God Save the King varié pour le Piano Forte: oeuvre 77* (Viena: Diabelli, 182?). Carl Czerny: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200* (Viena: Diabelli, 1829). En la última he introducido la numeración de los cc.

<sup>46</sup> Czerny indica, en *Ibid.* p. 20, que la elección de un compás de 4/4 en el preludio pretende evitar la monotonía respecto al tema, escrito en 3/4. En el preludio n° 22 del op. 200, que precede al *Rondino* op. 169, también elige un compás diferente para el preludio y la obra (3/4 y 4/4 respectivamente).

Los acordes con triple puntillo que abren el preludio y reaparecen en el c. 5 (figura 2) no creo que estén vinculados al ritmo característico del tema, sino a una llamada de atención al público para indicar el comienzo de la interpretación. La dinámica *ff* y el hecho de que los triples puntillos no vuelvan a aparecer en el resto del preludio ni en la propia obra podrían confirmar esta suposición.<sup>47</sup> Dicho recurso no está presente en los otros dos ejemplos que Czerny incluye también en el segundo capítulo del op. 200, dedicado a los preludios más largos y elaborados.<sup>48</sup>

Resulta interesante constatar que los elementos definitorios de estos compases iniciales en los que no hay referencias temáticas (cc. 1-2 y 5-6) y que son la indicación de carácter *Maestoso*, la presencia de triples puntillos, arpeggios y trinos, se encuentran todos ellos en la introducción de la sonata op. 111 de Beethoven, obra compuesta también en la década de 1820 y que, al igual que el op. 77 de Czerny, contiene un tema con variaciones en Do Mayor. Aunque podría tratarse simplemente de una imitación por parte de Czerny, también cabría preguntarse si ambas piezas, introducción compuesta y preludio improvisado, son en cierta medida géneros equivalentes que comparten no solo su función, sino también sus elementos musicales.

El motivo formado por tres notas que se mueven por grados conjuntos ascendentemente (tal y como aparece en el tema en los cc. 2, 8, 18 y 26) o descendentemente (cc. 4, 5, 10, 11, 14, 16, 22 y 24) con la primera nota alargada por un puntillo, se repite en multitud de ocasiones a lo largo del preludio y es el elemento que confiere unidad a una pieza integrada por elementos dispares y sin una forma definida. Existe además una sección entera, diferenciada por tener un cambio de armadura de cuatro bemoles a cuatro sostenidos (cc. 10-16),<sup>49</sup> que está construida íntegramente a partir de este breve motivo (figura 3).

---

<sup>47</sup> La función del preludio como llamada de atención al oyente aparece referida en un tratado posterior: Carl Czerny: *The art of preluding, as applied to the piano forte: consisting of 120 examples, of modulations, cadences, & fantasias, in every style: Op. 500*, vol 3 (Londres: R. Cocks, 1839), p. 116.

<sup>48</sup> Carl Czerny: *A Systematic Introduction*, pp. 20-24.

<sup>49</sup> Este preludio se puede dividir en cinco secciones atendiendo a los cambios de armadura, que se corresponden también con cambios en el tipo de elementos musicales predominantes.



Figura 3. Alusión al motivo del c. 2 del tema en la segunda sección del preludio.

A partir del compás 17 del preludio la utilización de materiales procedentes del tema ya no deriva de sus dos compases iniciales, sino de un motivo parecido (figura 4) que hace su primera aparición hacia la mitad del tema y que se repite en cuatro ocasiones (cc. 13-14, 15-16, 21-22 y 23-24). De esta manera, el preludio presenta diferentes materiales procedentes de la obra siguiendo su orden de aparición en la misma.



Figura 4. Segundo motivo del tema (cc. 13-14) presente en el preludio.

El tratamiento que Czerny hace de este segundo motivo en el preludio es similar al comentado anteriormente, ya que es reconocible la melodía y la presencia de una nota alargada al principio del segundo compás, pero introduce modificaciones que afectan al compás, ritmo, tonalidad, armonía, dinámica y *tempo* (figura 5).



Figura 5. Alusión al motivo de los cc. 13-14 del tema en el preludio.

A lo largo del preludio no se encuentran más referencias a motivos de la obra, aunque existe una breve coincidencia entre el preludio y la primera variación que se puede deber más a un recurso propio de la escritura del autor que a una referencia consciente (figura 6).



Figura 6. Fragmento del preludio (c. 25) y de la primera variación (c. 25).

En cuanto a las características armónicas de este tipo de preludios, Czerny les asigna la necesidad de acabar con una cadencia sobre el acorde de séptima de dominante, así como una libertad en las modulaciones que solo se vea limitada por el respeto al

carácter de la obra que se interpretaría a continuación.<sup>50</sup> Esta última indicación resulta poco clara y, en todo caso, las modulaciones que aparecen en el preludio son mucho más frecuentes y variadas<sup>51</sup> que las que aparecen en el tema o en cualquiera de las variaciones, siendo precisamente el aspecto armónico el que más distancia al preludio de la obra.

El comentario que Czerny incluye en el primer capítulo del op. 200, dedicado a los preludios breves, referente a la posibilidad de empezar en una tonalidad diferente de la que se debe utilizar al final,<sup>52</sup> resulta válido también para el caso que nos ocupa, ya que parte de La *b* Mayor (cc. 1-9) para concluir en la cadencia sobre la dominante de Do Mayor. Si bien los ejemplos que comienzan y acaban en distinta tonalidad no son los mayoritarios en el op. 200, Czerny parece animar en este sentido a los pianistas con ciertos conocimientos de armonía,<sup>53</sup> de modo que la variedad tonal se podría entender como una muestra más de las dotes del intérprete.

Tras el fragmento en La *b* Mayor, aparece un fragmento inestable tonalmente que abarca las secciones segunda y tercera (cc. 10-22), en las cuales está indicada la armadura de Mi Mayor y Do Mayor respectivamente, a pesar de que la música no se corresponde con dichas tonalidades. Los aspectos más destacables de este pasaje son la aparición momentánea de acordes de tonalidades lejanas (cc. 10-16, figura 3) y el paso cromático directo (sin acordes pivote) de Si Mayor a Do Mayor (cc. 16-17), en el que aparece por primera vez un acorde de Do Mayor (c. 17, figuras 3 y 5), aunque el autor no incluye ya aquí el enlace con la obra principal, sino que trata este acorde como una sexta napolitana utilizada de manera inusual en su estado fundamental, tal y como se hizo común a partir de Beethoven.<sup>54</sup> La sección siguiente (cc. 23-31) está escrita en Si Mayor y, de nuevo, un cambio cromático directo lleva a Do Mayor, esta vez para iniciar la cadencia (figura 7). Dicho cambio, coincidiendo con las indicaciones *stringendo* y *crescendo*, resulta muy efectivo para generar la tensión que caracteriza los últimos pentagramas del preludio.

---

<sup>50</sup> Czerny: *A Systematic Introduction*, pp. 5 y 17.

<sup>51</sup> Las características de este preludio contrastan con la descripción del género como "Typically restricted in motif and harmony", que se puede leer en: Bruno Nettl *et al.*: "Improvisation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (último acceso 29-11-2016).

<sup>52</sup> Czerny: *A Systematic Introduction*, p.11.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> William Drabkin: "Neapolitan sixth chord." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (último acceso: 16-11-2016).



La cadencia representa la parte más virtuosística y en ella predomina la dinámica *ff* y un *tempo* rápido indicado en la partitura como *Molto Allegro*, aspectos que solo desaparecen en las últimas notas para dar paso a la obra (figura 7).

Cadencia

27 Più Allº e stringendo - Cresc: - - - FF Molto Allº Fz

34 Fz Presto.

8a... loco

8a... loco

sF dim: e rall: P Seque Thema

Figura 7. Cadencia final.

La cadencia empieza en el compás 32 y en ella se pueden diferenciar varios elementos: en primer lugar, aparecen tres compases en los cuales se hace referencia por última vez al motivo del tema que se ha mencionado anteriormente (figura 3), integrado por tres notas que se mueven descendentemente por grados conjuntos, con un ritmo caracterizado por una primera nota con puntillo.

A continuación desaparecen las barras de compás y con la indicación de *Presto* las dos manos presentan el acorde de novena de dominante menor en arpeggios ascendentes, abarcando un ámbito muy amplio que incluye desde Sol1 hasta Fa7. La nota más grave del preludio es un Fa#1 y en la sexta variación del op. 77 se llega hasta el Fa1; sin embargo la nota más aguda Fa7 aparece con cierta frecuencia tanto en el preludio como en la obra y no es superada en ningún momento, lo cual indica que Czerny seguramente tenía a su disposición un piano que ya incorporaba el ámbito ampliado a seis octavas y media, habitual a partir de la década de 1820,<sup>55</sup> y pretendía explotar este recurso, novedoso en su momento. A pesar de dicha utilización de las notas extremas del teclado, ni en el preludio ni en el op. 77 se percibe un intento de superar el ámbito del instrumento, tal y como ocurre por ejemplo en el op. 169 (c. 149), donde parece necesitarse un Sol7 que todavía no estaba disponible en los pianos de la época.

El movimiento ascendente de los arpeggios anteriores se ve compensado por un pasaje en el que las manos descienden a un intervalo constante de sexta. El movimiento paralelo de las manos es frecuente en los preludios y en el mismo op. 200 se encuentran varios casos: a distancia de tercera en el preludio 4 o de octava en el número 9. Como ejemplos en los que el intervalo sea también la sexta, se pueden citar dos preludios de W. A. Mozart: K 284a y K 624, siendo el diseño melódico que utiliza Czerny exactamente igual al empleado en este último.

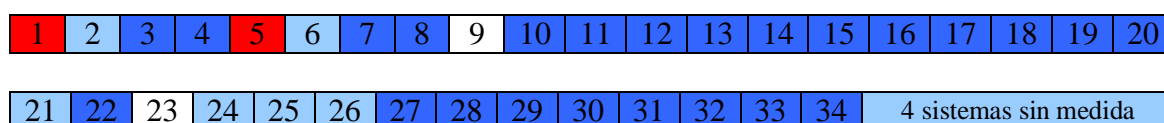
Para acabar el preludio aparece un recorrido ascendente hasta la zona más aguda del teclado, descendiendo de nuevo para que las notas finales, tras la indicación de *diminuendo e rallentando*, se sitúen en el registro en el que empieza la obra, la cual se percibe de una manera diferente tras la tensión creada durante la cadencia y a través de la presentación de motivos que, una vez escuchado el preludio, ya resultan familiares para los oyentes.

En resumen, los elementos definitorios de esta cadencia, además de la necesidad mencionada por Czerny de acabar en el acorde de séptima de dominante, son una dinámica *Fortissimo*, un *tempo* rápido, breves alusiones a motivos de la obra, arpeggios y escalas que recorren un ámbito muy amplio, un final donde disminuyen la velocidad e intensidad y unas últimas notas en el mismo registro que el comienzo de la obra. Cabe mencionar que todos estos aspectos aparecen también en la cadencia del preludio nº 22 y, por lo tanto, probablemente eran frecuentes en la práctica del momento.

---

<sup>55</sup> Edwin M. Ripin, *et al.*: "Pianoforte." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (último acceso: 25-11-2016).

En la figura 8 se muestra una síntesis del análisis del preludio n° 21, donde cada cuadrícula representa un compás y los colores indican si cada uno de los compases deriva o no del tema del op. 77 y, en este último caso, qué características poseen. Los denominados pasajes de enlace se corresponden con dos compases que no tienen ningún elemento rítmico o melódico significativo, sino que su función consiste en enlazar fragmentos en diferentes tonalidades. Así, el c. 9 es donde termina la primera sección en La *b* Mayor y comienza otra de carácter modulante, mientras que en el c. 23 sucede lo contrario, pues es donde empieza un fragmento estable tonalmente, en Si Mayor.



■ Material rítmico-melódico procedente del tema.

■ Llamada de atención al público.

■ Pasajes con predominio de escalas y arpeggios.

□ Pasajes de enlace.

Figura 8. Resumen de las principales características de cada compás del preludio.

#### 4. CONCLUSIONES

A pesar de la amplia utilización de los preludios durante las primeras décadas del siglo XIX, no ha habido apenas investigaciones dedicadas a los mismos. Esta falta de atención se hace especialmente patente en el análisis de la relación entre los preludios improvisados y sus obras correspondientes, que solo ha sido tratado en el caso de Clara Schumann.

El estudio del ejemplo concreto propuesto por Czerny como introducción a su op. 77 revela cómo se materializan las características generales de lo que él denomina preludios extensos. La descripción de Czerny relativa a la extensión ha permitido establecer las dimensiones propias de los preludios improvisados, lo cual puede servir, junto a otros elementos, de referencia para la delimitación de este tipo de preludios frente a diferentes obras publicadas bajo el mismo título genérico.



En cuanto al análisis de los motivos melódico-rítmicos, este trabajo ha permitido comprender cómo se establece la relación con la obra a través de referencias ampliamente transformadas por el intérprete y cómo su aparición se puede producir tanto entre materiales de transición, en los que se despliega cierto virtuosismo, como en la construcción de secciones completas basadas en dichos motivos. Este tipo de análisis podría representar una aproximación al estudio de la forma en un género que, en muchas ocasiones, no se ciñe a las tipologías formales convencionales.

Por otro lado, se ha puesto de manifiesto una posible relación, que convendría desarrollar en estudios posteriores, relativa a los elementos musicales que integran los preludios improvisados y las introducciones compuestas en la literatura pianística de la época.

El último aspecto al que se ha hecho referencia es la armonía, encontrándose un desacuerdo entre las indicaciones teóricas de Czerny, que establecen cierta similitud armónica entre preludio y obra, y la riqueza que caracteriza al primero, con aparición de tonalidades remotas que no están presentes en la obra y el uso novedoso de determinados acordes. También se han encontrado diferencias notables en la dinámica y la agógica, mostrando el preludio cambios bruscos y frecuentes. Las diferencias del preludio respecto al op. 77 en estos tres elementos (armonía, indicaciones dinámicas y agógicas) dan lugar a un contraste claro entre ambos, poniéndose de manifiesto características de la música de Czerny que pasarían desapercibidas al considerar únicamente la obra plenamente compuesta.

El establecimiento de unas conclusiones más amplias, aplicables de manera general a la práctica de preludiar durante las primeras décadas del siglo XIX, pasaría por el estudio de un mayor número de ejemplos cuya relación entre preludio y obra sea conocida, aunque en la actualidad estos casos no son abundantes.

## BIBLIOGRAFÍA

Czerny, Carl: *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte: Op. 200*, trad. y ed. Alice L. Mitchell (Nueva York: Longman, 1983)

Czerny, Carl: *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte: Op. 200* (Viena: Diabelli, 1829)

Czerny, Carl: *The art of preluding, as applied to the piano forte: consisting of 120 examples, of modulations, cadences, & fantasias, in every style: Op. 500*, vol.3 (Londres: R. Cocks, 184?)

Dahlhaus, Carl: *La música del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2014)

Drabkin, William: "Neapolitan sixth chord." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press

Ferand, Ernst: *Die Improvisation in der Musik* (Zürich: Rhein-Verlag, 1938)

Goertzen, Valerie W.: "Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists," *The Journal of Musicology*, 14:3 (1996), pp. 299-337

Gooley, Dana: *Saving Improvisation: Hummel and the Free Fantasia in the Early Nineteenth Century* (Oxford Handbooks Online, 2-6-2014)  
[https://www.academia.edu/7662298/Saving\\_Improvisation](https://www.academia.edu/7662298/Saving_Improvisation) (último acceso: 27-11-2016)

Gramit, David (ed.): *Beyond The Art of Finger Dexterity. Reassessing Carl Czerny* (Suffolk: University of Rochester Press, 2008)

Hamilton, Kenneth: *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2008)

Ledbetter, David y Howard Ferguson: "Prelude." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (último acceso 16-11-2016)

Levesque, Shane A.: *Functions, Forms, and Pedagogical Approaches of the Improvised Nineteenth-Century Piano Prelude* (Tesis doctoral, Cornell University, 2009)

Lewis, George E. y Benjamin Piekut (eds.): *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (Nueva York: Oxford University Press, 2016)

Nettl, Bruno: "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach," *The Musical Quarterly*, 60.1 (1974), pp. 1-19

Nettl, Bruno *et al.*: "Improvisation." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (último acceso 29-11-2016)

Nettl, Bruno y Gabriel Solis (eds.): *Musical Improvisation: Art, Education, and Society* (Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2009)

Nettl, Bruno y Melinda Russell (eds.): *En el transcurso de la interpretación: Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (Madrid: Akal, 2004)

Rasch, Rudolf (ed.): *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Turnhout: Brepols, 2011)

Ripin, Edwin M. *et al.*: "Pianoforte." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press (último acceso: 25-11-2016)

Taruskin, Richard: *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995)

Wangermée, Robert: "L'improvisation pianistique au début du XIXe siècle", en van der Mueren (ed.), *Miscellanea musicologica Floris van der Mueren* (Ghent: Drukkerij L. van Melle, 1950), pp. 227-253

## **Partituras**

Clementi, Muzio: *Sonata for the Piano-Forte and a Famous Toccata for the Harpsichord or Piano-Forte, Op. 11* (Londres: John Kerpen, 1784)

Czerny, Carl: *Die Schule des Fugenspiels: Op. 400* (Viena: Diabelli, 1836)

Czerny, Charles: *God Save the King varié pour le Piano Forte: oeuvre 77* (Viena: Diabelli, 182?)

Czerny, Carl: *Präludien, Cadenzen und kleine Fantasien im brillanten Style für das Piano-Forte. 61. Werk.* (Viena: Diabelli, 182?)

Carl Czerny: *15ième Rondino pour le piano-forte seul sur un thème fav. du second concert de Mr. N. Paganini: oeuvre 169* (Viena: Diabelli, 1828)

Dussek, Jan Ladislav: *Three Sonatas with Scotch and German Airs and Three Preludes, Op. 31* (Londres: Corri, Dussek and Co., ca. 1795)

Kollman, August Friedrich Christopher: *An Introduction to the Art of Preluding and Extemporizing, in Six Lessons for the Harpsichord or Harp, Op. 3* (Londres: R. Wornum, 1792?)

Schumann, Clara: *Preludes, Exercises and Fugues for piano*, ed. Valerie W. Goertzen (Pennsylvania: Hildegard, 2001)